



**Josep Martí i Pérez**  
Departament  
d'Etnomusicologia  
CSIC, Barcelona

En les últimes dècades, l'Etnomusicologia ha desenvolupat noves línies teòriques i metodològiques de recerca que, tot concebint la música «com a cultura», representen una important reacció al tractament formal-estructuralista i de caire immanent que la disciplina fins aleshores bàsicament donava al seu àmbit d'estudi. A l'article es presenta aquest paradigma etnomusicològic de caire més culturalista i es destaca la importància que pot tenir per al desenvolupament de l'Etnomusicologia catalana.

*In the last decades, the Ethnomusicology has developed new theoretical and methodological approaches which are basically focused on the view of music "as culture". They represent an important reaction against the immanent formal-structuralist approach of the early discipline. In the article is presented this new ethnomusicological paradigm which pays more attention to the cultural nature of music. At the same time the author points out its importance for the development of the catalan Ethnomusicology.*

No crec que es pugui discutir l'estat de relativa feblesa en el qual encara es troba l'Etnomusicologia catalana actual, especialment si el comparem amb el major grau de desenvolupament que han assolit en el nostre país altres disciplines properes, tals com l'Antropologia o la mateixa Musicologia històrica. Malgrat això, no podem pas dir que es trobi en un estat d'ensopiment, ja que es pot apreciar un canvi gradual i ben positiu en la seva evolució. Creix de manera evident l'interès d'estudiosos vers aquest àmbit de treball, comencen a reeixir els intents d'associació,<sup>1</sup> s'ha constituït una *Fonoteca de Música Tradicional Catalana*,<sup>2</sup> que pot arribar a esdevenir un important nucli de potenciació per a la investigació, i a les universitats catalanes, l'Etnomusicologia, tot i que de manera encara inexplicablement tímida, comença a ésser-hi present. La recuperació l'any 1991 de l'important material procedent de l'*Obra del cançoner popular de Catalunya* que gairebé ja es donava per perdut<sup>3</sup> representa un bon auguri per a la nova i forta embranzida que ha d'experimentar la disciplina al país.

La recerca etnomusicològica té ja història a Catalunya,<sup>4</sup> i en la continuació d'aquest treball i en el conreu dels àmbits d'investigació corresponents a l'anomenada «música tradicional catalana» hi ha encara molta feina a fer. Es recullen cançons, tonades instrumentals, danses i informació relativa als instruments



Grup de veïns de La Todolella (Ports de Morella) tot intentant recordar i reaprendre algunes «albaes» per a l'etnomusicòleg

musicals. Els resultats de les recerques serveixen per engruixir els arxius, per a la publicació de cançoners o edicions fonogràfiques i per possibilitar l'elaboració d'estudis sobre la matèria musical intrínseca.

A més, però, d'aquesta línia de treball que hem de considerar ja tradicional per a la nostra Etnomusicologia, cal tenir en compte la gran importància que pot assolir per a la investigació del país la incorporació del que s'ha denominat «segor paradigma de l'Etnomusicologia»,<sup>5</sup> una perspectiva metodològica que a Catalunya no és conreada a grans trets es caracteritza per la importància que es dona a entendre la música com a fenomen cultural en el sentit antropològic del terme. Aquesta manera de concebre la investigació etnomusicològica començà a emergir de manera clara i conscient principalment als Estats Units d'Amèrica poques dècades enrere amb els treballs de David P.

encara amb la força que a hores d'ara ja hauria de posseir i que McAllester,<sup>6</sup> Alan P. Merriam,<sup>7</sup> Charles L. Seeger<sup>8</sup> o Alan Lomax,<sup>9</sup> per exemple, tot trobant ben aviat a Europa en John Blacking el seu principal representant.<sup>10</sup>

En els inicis d'aquest paradigma es pot advertir la voluntat d'alliberar-se d'una idea de «música» massa mediatitzada per la concepció occidental del terme, per la idea que es té de «música» com a activitat artística:

«This insistence on the relationship of music to culture should be unnecessary and would be if it were not for a peculiar trait in our own Western European culture: the bifurcation of the concept of culture. We can think of culture in the anthropological sense of the total way of life of a people, but we also think of culture in the sense of "cultivated", with a particular emphasis on art forms and art fort art's sake. The result of this

1. A Catalunya ja és operatiu el *Seminari Europeu d'Etnomusicologia (SEEM)*, iniciativa d'àmbit europeu fundada per John Blacking. A més a més ha estat creada recentment a Barcelona la *Societat Ibèrica d'Etnomusicologia (SIBE)*.

2. Dins del Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular de la Generalitat de Catalunya.

3. Vegeu Jaume Carbonell, *El Cançoner Popular de Catalunya retrobat*, «L'Avenç», núm. 149, 1991, pp. 18-22.

4. Sobre la història de l'Etnomusicologia catalana vegeu: Josep Crivillé i Bargalló, *L'Etnomusicologia catalana*, «Revista de Catalunya», núm. 21, 1988, pp. 79-90; Gabriel Ferré i Puig, *L'Etnomusicologia hispànica en les aportacions posteriors a Higiní Anglès*, «Recerca Musicològica», IX-X, 1989-90, pp. 207-248; Josep Martí i Pérez, *L'Etnomusicologia catalana: Entre la*

*Literatura, la Musicologia i l'Antropologia*, «Aixa. Revista del Museu Etnològic del Montseny», 4, 1991, pp. 19-34; id., *L'Etnomusicologia catalana al primer terç de segle XX*, a: L. Calvo (ed.), «Aportacions a la història de l'Antropologia Catalana i Hispànica», Barcelona: 1992, pp. 130-165; Maria Antònia Juan, *Folk Music research and the development of Ethnomusicology in Catalonia since 1850*, en M.P. Bauman (ed.), «European Studies in Ethnomusicology: historical development and recent trends», Wilhelmshaven 1992, pp. 42-51.

5. Cfr. Christopher Marshall, *Two Paradigms for Music: A short History of Ideas in Ethnomusicology*, «The Cornell Journal of Social Relations», núm. 7, 1972, pp. 75-83.

6. En l'estudi *Enemy Way Music* (Cambridge 1954), Mc Allester fou un dels pioners nord-americans en l'intent d'integrar perspectives antropològiques i musicològiques en un mateix treball.

7. La publicació més característica d'aquest etnomusicòleg és sens dubte *The Anthropology of Music*, Evanston 1964. Vegeu, però, també *Ethnomusicology: discussion and definition of the field*, «Ethnomusicology», núm. 4, 1960, pp. 107-114 i *Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": An Historical-Theoretical Perspective*, «Ethnomusicology», núm. 21, 1977, pp. 189-204.

8. Charles Seeger s'interessà especialment per qüestions d'epistemologia de la disciplina. La recopilació dels seus escrits

cultural trait of ours has been a separation of art from culture-as-a-whole [...] we are very prone to a consideration of music *qua* music outside of its cultural context. We are most likely to discuss a song as an art form, as pretty or ugly and why, and in many other ways outside its principal cultural function.»<sup>11</sup>

La curta definició d'Etnomusicologia donada per Alan P. Merriam: «L'estudi de la música com a cultura»<sup>12</sup> és la millor manera, i més senzilla a la vegada, de caracteritzar aquest nou paradigma de la recerca, una definició que per ella mateixa, i coherentment amb totes les seves conseqüències, implica —quasi es podria dir— un gir copernicà en la concepció de la disciplina.

Aquesta línia de treball representa una important reacció contra el tipus de recerca etnomusicològica que fins aleshores predominava, aquella investigació que bàsicament concebia la música com a sistema tancat i explicable per ell mateix, on allò que era important era el producte musical estricte: calia recollir cançons, transcriure-les, mesurar intervals i determinar-ne les escales, publicar cançons i dur a terme comparacions entre les diferents cultures de manera més o menys fidel a l'esperit inicial de la Musicologia Comparada. D'aquesta manera s'anà configurant una disciplina —l'Etnomusicologia— amb una idea molt clara d'allò que havia d'estudiar: les «músiques exòtiques», ja fossin les dels pobles no occidentals o les que a Occident

havien quedat al marge de les grans tradicions cultes. Influenciada per la Filologia del segle passat i per la incipient Musicologia Històrica, aquella Etnomusicologia considerava ben lògic entendre la música gairebé de manera exclusiva a partir dels seus «textos»: les fitxes pentagramades que anaven omplint els arxius i que donaven base a l'estudi estructuralista d'un sistema tancat constituït únicament per notes musicals, ritmes i silencis, imitant així el tractament que la Lingüística donava al seu àmbit d'estudi.

En base a l'encasellament de totes les músiques de la humanitat segons el criteri de les oposicions occidental/no occidental i culta/no culta, es deparà per a l'estudi de la música culta occidental la seva pròpia disciplina —la Musicologia Històrica—, mentre que l'Etnomusicologia s'havia de fer càrrec de tot allò que no fos occidental o que no fos culte. D'aquesta manera, l'Etnomusicologia esdevingué el producte d'un mal dissimulat etnocentrisme tant horitzontal com vertical. La fixació en el producte musical, en el «text», justificava plenament el repartiment d'àmbits d'estudi entre la Musicologia Històrica i l'Etnomusicologia. La complexitat i «profunda musicalitat» d'una cantata barroca no tenia parangó amb les formes «simples» que podíem trobar entre les nostres cançons rurals o les dels indis americans, de la mateixa manera que tampoc no era comparable amb la música —no

tan simple però exòtica al capdavall— de les grans cultures musicals asiàtiques.

Amb el segon paradigma de l'Etnomusicologia aquesta visió clarament etnocèntrica del fet musical havia d'anar canviant gradualment. Considerar la música *com a cultura* comporta unes implicacions epistemològiques realment importants: Música no és només una combinació estructurada de sons. D'entrada, això vol dir que l'etnomusicòleg haurà de prestar atenció a molts més aspectes que no pas únicament a la transcripció de la tonada o a l'instrument musical. És evident que el fenomen de la cultura no s'explica tan sols a través de productes tangibles i concrets, sinó que per comprendre'l caldrà recórrer a tota una sèrie d'importants factors que la configuren. Particularitzant, doncs, en l'àmbit musical, s'hauran de tenir en compte aspectes com el de l'aculturació, de l'enculturació, maneres de difusió, aprenentatge, la recepció, la significació, conceptualització del fet musical, valoracions, ús, funció, el procés de creació, variabilitat, hibridació, *performance*, etc., i també les relacions entre la música i altres elements de la cultura: etnicitat, mitjans de producció, política, religió...

Les mateixes circumstàncies que han espurnejat el sorgiment del nou paradigma —la justificada insatisfacció per l'Etnomusicologia precedent i la necessitat de trobar altres mètodes i objectius per a l'estudi del fenomen musical— han fet que ja



Noia shuar (Amazònia equatoriana) ballant tota sola una de les anomenades «dances socials» («jantsémat») davant la mirada un xic estranyada de la seva família. L'etnomusicòleg enregistrava i fotografiava

des d'un bon principi hom mostrés una forta preocupació per la problemàtica epistemològica de la disciplina i es veïés abocat a desenvolupar un nou aparell teòric i metodològic. El fet de comprendre la música «com a cultura» fa entendre la disciplina com alguna cosa més que un mer exercici d'erudició:

«Ethnomusicology has the power to create a revolution in the worlds of music and music education, if it follows the implications of its discoveries and develops as a method, and not merely an area, of study. I believe that ethnomusicology should be more than a branch of orthodox musicology concerned with "exotic" or "folk" music: it could pioneer new ways of analyzing music and music history.»<sup>13</sup>

Aquesta diferent visió del fet musical comporta, doncs, de re-

ha estat publicada a *Studies in Musicology 1935-1975*, Berkeley/Los Angeles: 1977.

9. *Folksong Style and Culture*, Washington: 1968.

10. Les quatre conferències que J. Blacking aplegà en el petit llibre *How Musical is Man?* (Seattle: 1973), constitueixen una bona introducció al nou paradigma etnomusicològic. La publicació es troba en curs de traducció al català per l'Editorial dels Estudis Universitaris de Vic (EUMO).

11. David P. Mc Allester (*The role of music in Western Apache culture*), citat per A. P. Merriam, *op. cit.* (1964), p. 30.

12. *Op. cit.* (1977), p. 204.

13. J. Blacking, *op. cit.*, p. 4.

14. Vegeu Josep Martí i Pérez, *Hacia una Antropología de la Música*, «Anuario Musical», núm. 47, 1992, pp. 195-225.

15. Si d'una banda aquest apropament ha representat un notable enriquiment per a l'Etnomusicologia, de l'altra no es pot pas passar per alt que ha generat una situació relativament incòmoda dins de la disciplina. Si d'acord amb la terminologia de Thomas Kuhn (*The Structure of Scientific Revolution*, Chicago: 1962), la idea de paradigma científic presuposa la substitució del vell paradigma pel nou, en el cas de l'Etnomusicologia, durant aquestes darreres dècades, sembla ésser que s'hagi tendit més aviat a la coexistència de manera separada i sense massa comunicació funcional dels dos paradigmes etnomusicològics. La solució d'aquest problema constitueix un dels grans reptes epistemològics que té l'actual Etnomusicologia. És evident que si a la llarga no s'aconsegueix la fusió definitiva d'aquestes dues visions sobre el fet musical serà més correcte parlar de dues branques diferenciades que no pas de paradigmes en el sentit de Thomas Kuhn.

truc una altra conseqüència important. Si totes aquelles categories que a tall d'exemple hem esmentat unes quantes línies més amunt són pertinents per a la nostra disciplina, resulta clar que la música que pot ésser etnomusicològicament investigada no es limita ni molt menys a allò que ens té acostumats la pràctica científica dels primers etnomusicòlegs. Es pot fer treball de camp a l'Amazònia o a les valls perdudes del Pirineu. Però també serà possible de fer un treball de camp a les nostres sales d'òpera, als concerts multitudinaris de rock o als mateixos passadissos del metro. Una representació operística no implica tan sols una partitura complexa sinó que també inclou valors, usos, funcions i tota una ritualització ben idiosincràsica. Els concerts de rock ens mostren com el fet musical pot articular grups concrets de la nostra societat. Als passadissos del metro, una veritable cantera per a l'etnomusicòleg urbà, hi trobarem una manera d'entendre l'activitat del músic, un reguitzell de repertoris que ens assenyalaran bona part dels interessos musicals de la societat en qüestió, els *walkmans* i un fil musical el contingut del qual haurà estat configurat amb unes idees molt concretes sobre la finalitat que se li ha encomanat. Les possibilitats, doncs, per a l'Etnomusicologia de les societats postindustrials no s'exhaureixen pas amb el clàssic treball de camp a la ruralia.

Ha de quedar molt clar que

aquest segon paradigma que s'anomena en ocasions «Antropologia de la Música»,<sup>14</sup> però que no és de fet sinó una Etnomusicologia compromesa al màxim amb una visió culturalista del fet musical, es tracta d'una proposta metodològica no pas sorgida de l'Antropologia, sinó de la mateixa Etnomusicologia en la seva necessitat de superar una concepció del fet musical massa estreta i reduccionista, i que no servia per tant per explicar-lo. De fet, la gran majoria dels etnomusicòlegs que en els anys seixanta i setanta van veure la necessitat d'aquest nou paradigma provenien del camp (etno)musicològic més que no pas de l'antropològic. Però, òbviament, en voler entendre la música com a cultura, l'apropament de l'Etnomusicologia vers l'Antropologia resultà inevitable.<sup>15</sup>

La importància, doncs, que pot arribar a tenir aquesta diferent visió de l'Etnomusicologia per a la nostra investigació és prou clara. Aquesta importància no es redueix ni molt menys, però, a la mera incorporació de nous temes de recerca, cosa que constituiria una manera frívola d'entendre el nou paradigma. Els seus assoliments de caire teòric i metodològic han de poder servir també a la llarga per millorar qualitativament els mateixos àmbits de recerca tradicionals.

Precisament, una de les mancances que pateix la nostra Etnomusicologia és la poca importància que s'ha donat a la reflexió teòrica i al millorament



Instrumentista de «nigenkin» donant un recital a Kyoto. L'etnomusicòleg europeu també es preocupa per aquests estils de música culta oriental. Com caldria anomenar l'erudit japonès interessat per l'orgue barroc català? Musicòleg? Etnomusicòleg?

del corpus conceptual i metodològic de la disciplina, ja que fins ara, hom s'ha preocupat principalment de l'aplegament i de l'elaboració de treballs eminentment descriptius, i dins del conjunt d'estudis etnomusicològics que escapen a aquesta generalització, són gairebé nuls aquells que mostren una veritable preocupació epistemològica.<sup>16</sup> Aquesta és realment una crítica seriosa que ens hem de fer tots plegats i que sens dubte té molt a veure amb la feble institucionalització de la disciplina. Aquestes mancances marquen evidentment la nostra recerca de manera prou negativa. Fer treball de camp no implica tan sols recollir dades sinó tenir unes idees precises i racionalment justificades d'allò que cal recollir. D'altra banda, no podem parlar de «funcions» quan en

realitat volem dir «usos» o «finalitats»;<sup>17</sup> no podem confondre folklore amb folklorisme;<sup>18</sup> no podem recórrer a la idea de produccions musicals «pures» o «ètnicament genuïnes» quan de fet això difícilment ho trobarem a la realitat que ens envolta. Una cosa és centrar un estudi sobre temes que ja interessaven al folklore musical del segle passat; una altra molt diferent, però, és la de continuar emprant una metodologia i unes idees que després de l'evolució soferta per l'Etnomusicologia durant la segona part del nostre segle ja no són pròpies de l'estat actual de la disciplina.

A causa principalment d'aquesta manca de reflexió teòrica, un dels perills que actualment encara planen sobre l'Etnomusicologia catalana rau en el fet de no mantenir de manera

16. De fet es tracta d'una crítica que cal fer generalitzadament a la disciplina del Folklore a Catalunya. Vegeu Joan Prat i Carós, *El folklore catalán: ideología o ciencia?*, en «Actas del Segundo Congreso de Antropología», Madrid: 1985, pp. 118-119. Tot i així, mentre que aquesta darrera disciplina ha fet en els darrers anys considerables progressos, en bona part gràcies a la implantació de l'Antropologia en els àmbits universitaris, no es pot dir el mateix de tot el que pertoca l'àmbit musical.

17. Sobre aquesta problemàtica vegeu Bruno Nettl, *The Study of Ethnology. Twenty-nine Issues and Concepts*, Urbana/Chicago 1983, pp. 149 i ss.

18. S'ha d'entendre el mot «folklorisme» com aquell conjunt d'idees,



valors, actituds i conductes que fan referència a l'ús social i conscient del folklore. Com a introducció a la problemàtica del folklorisme musical vegeu: Josep Martí i Pérez, *El Folklorismo. Análisis de una tradición «prêt-à-porter»*, «Anuario Musical», núm. 45, 1990, pp. 317-352.

19. Sovint ha estat criticada per força etnomusicòlegs. Vegeu, per exemple, Charles Seeger, *The music process as a function in a context of functions*, «Inter-American Institute for Musical Research Yearbook», núm. 2, 1966, p. 21; Jacques Chailley, *La musique et le Signe*, Lausana: 1967, pp. 109-119.

clara les necessàries distàncies entre ciència i folklorisme. Es tracta d'un fet comprensible bé que en absolut justificable. Els primers interessos erudits vers la música tradicional del país sorgiren precisament gràcies al folklorisme del segle passat. D'altra banda, sempre que el folklorisme sigui una realitat social és ben lògic que aquest fenomen i l'Etnomusicologia comparteixin una sèrie d'objectius comuns. A l'etnomusicòleg li pot interessar el descobriment d'una dansa rural considerada perduda, i a un esbart de dansa li podrà interessar d'incorporar al seu repertori coreogràfic aquesta mostra de «cultura tradicional» recuperada. Nogensmenys, que hi hagi d'haver punts de contacte entre aquests dos àmbits no treu responsabilitat a l'investigador perquè en la seva activitat pugui distingir-los convenientment. El folklorisme constitueix un fenomen social fermament arrelat en la nostra col·lectivitat, en absolut censurable malgrat la connotació negativa que sovint rep la denominació, però que en cap moment cal confondre amb ciència. El folklorisme pot anar a la cacera d'arcaïsmes, d'una mítica puresa original, d'un concepte de catalanitat romàntic, però evidentment aquests no poden ésser mai els objectius d'una disciplina que pretén copsar i entendre la realitat musical d'una cultura donada.

Fins ara, l'Etnomusicologia catalana s'ha preocupat gairebé de manera exclusiva per l'estudi de l'anomenat «repertori tradicio-

nal», coincidint així plenament amb els punts de mira del folklorisme. Restringir d'aquesta manera el seu camp d'estudi i fer-la viure a la vegada d'esquena a les noves concepcions de l'Etnomusicologia, equival a donar-li moltes facilitats perquè caigui en errors conceptuals que en l'actualitat ja no ens podem permetre. Encara avui dia no s'ha definit què és el que cal considerar com a «música tradicional catalana». Per començar, la tradició es troba gairebé allà on l'etnomusicòleg vol que es trobi. Quants anys calen perquè puguem considerar una cançó com a tradicional? Podem creure realment que l'actual música popular moderna ha sorgit per generació espontània? Fins fa poc, es parlava sovint de l'argument de la tradició oral o aural per delimitar el nostre àmbit d'estudi. La validesa d'aquest criteri no és pas, però, absoluta sinó molt relativa.<sup>19</sup> A Europa, per exemple, sense l'ajut dels fulls populars impresos, moltes cançons d'aquelles que avui dia considerem tradicionals no s'haurien popularitzat mai. La tradició oral és així mateix importantíssima en la transmissió a través de les generacions de la música culta: qualsevol músic sap ben bé que no tot està inclòs a les partitures. Avui dia, els moderns grups de rock també aprenen els seus repertoris mitjançant el procediment oral/aural, i la fixació enregistrada d'aquests repertoris no exclou ni molt menys la variabilitat dels productes musicals quan aquests es difonen a partir

de diversos grups. Per últim, la qüestió sobre la «catalanitat» d'unes músiques ens ha de fer pensar a la força sobre la problemàtica de qui és o no és català: qüestió de sang? De mentalitat? De viure i treballar al país? Sigui quina sigui la nostra resposta preferida, dubto que avui dia hi hagi algú que encara cregui que es tracta d'una qüestió de cognoms. En l'aspecte musical, i pel que fa a la catalanitat, potser seria més intel·ligent de pensar en criteris com el de la rellevància social o similars que no pas basar-se en *pedigrés* melòdics que, en haver perdut la seva partida de baptisme original, esdevenen inqüestionables. La procedència de la melodia de la nadala *El desembre congelat* no és catalana i, en canvi, la cançó és presentada arreu del nostre país com «tradicional catalana». No hi ha res a dir. D'altra banda, les «rondenyes» que es canten en terres lleidatanes tampoc no tenen origen català, però malgrat que tenen rellevància social com la nadala suara esmentada, la nostra Etnomusicologia les ha considerat com «la mala herba forastera que ha malmès el camp de la cançó antiga i característica d'aquella comarca [Segarra].»<sup>20</sup>

Per a l'Etnomusicologia catalana no crec que sigui prioritari —ni tan sols de massa importància— posar-se a discutir sobre assumptes de «denominació d'origen». Però més preocupant és, en canvi, el fet que s'orienti la raó d'ésser d'una disciplina en una

cosa que no sabem encara ben bé què és.

Com a resultat de totes aquestes insuficiències conceptuals sempre hi ha el perill d'haver de recórrer a un eteri «esperit català» de ressonàncies herderianes per justificar les nostres recerques, o que sigui la «intuïció» o l'«instint» allò que determini l'àmbit d'estudi d'una pràctica que s'autoanomena científica. Tal com deia Lluís Millet tot referint-se a la música tradicional catalana:

«Es l'instint, més que'l raho-nament, lo que'ns diu lo que es propiament nostre o no ho es.»<sup>21</sup>

De la mateixa manera, determinar allò que és «popular» va sovint acompanyat de determinades actituds que ignoren una mínima lògica científica:

«Aquelles cançons que per qualsevulla circumstància poden ésser datades i sembla que se'n pot deduir la procedència o l'autor perden sens dubte una part de llur valor i atracció.»<sup>22</sup>

Joan Amades expressa aquesta idea de manera molt prudent i diu que aquestes cançons de les quals es poden fixar els seus orígens perden només «una part del seu valor». Però, sovint, la «penalització» que reben aquestes melodies per part de l'etnomusicòleg va molt més enllà. La veritat és que quan aquest s'adona per la raó que sigui que una de les cançons que havien anat a parar al seu cabàs i que ell havia pres en un primer moment per «tradicional» té un autor concret, la seva reacció més típica és d'eliminar-la de la recopilació,

20. Lluís Millet, Recensió al III volum dels *Materials* de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, «Revista Musical Catalana», núm. 333, 1931, p. 356.

21. Recensió sobre l'obra de Felip Pedrell, *La cançó popular catalana, la lírica nacionalitzada i l'obra de l'Orfeó Català*, «Revista Musical Catalana», núm. 34, 1906, p. 195.

22. Joan Amades i Gelats, *Folklore de Catalunya. Cançoner*, Barcelona: 1982 (1a ed. 1951), p. 38.

23. Evidentment es tracta d'una idea malentesa sobre la rellevància heurística de la circumstància de l'anonimat. És perfectament lògic que l'anonimat constitueixi una característica pròpia del llegat musical que anomenem «popular-tradicional». En el cas d'aquelles cançons que s'han anat cantant a través de generacions, que s'han difós i que han estat creades fora dels cercles cultes és molt fàcil que s'arribés a perdre el nom de l'autor ja que no interessava ningú. Però des que el mite romàntic de la creació col·lectiva perdé la seva vigència, ningú no posa ja en dubte el fet que en els orígens de tota cançó es trobi una autoria concreta. Si reconeixem,

doncs, l'existència més o menys reculada en el temps d'aquest creador, l'anonimat —malgrat que sovintegi per les circumstàncies de la difusió— no ha d'ésser considerat una condició necessària del producte folklòric. A més, en aquesta desmesurada importància donada a l'anonimat, hom no distingeix entre l'anonimat absolut i el relatiu. En el primer cas, l'autoria de la cançó s'haurà perdut indefectiblement. El segon cas, en canvi, implica que tot i que el nom de l'autor sigui desconegut per a la memòria col·lectiva, pot arribar a ésser determinat per l'investigador. Si la cançó en qüestió s'encabeix dins del patró formal i contextual propi de la producció considerada popular-tradicional, la particularitat que tingui autor conegut o no no és rellevant. És clar que el fet que es determini les seves circumstàncies de naixença implica negar-li els orígens boirosos i llunyans en el temps que tan sovint s'associen al llegat tradicional. Però això ja són figures d'un altre paner.

24. Henri Davenson, *Le livre des chansons ou Introduction à la Chanson Populaire Française*, Neuchâtel: 1944, p. 27.

25. Sobre aquesta problemàtica vegeu, per exemple: Steve Jones, *Rock Formation. Music, Technology, and Mass Communication*, Newbury Park (Califòrnia): 1992.

malgrat que, tant per les característiques formals, com per l'ús, com per la rellevància social, aquella cançó no es distingeixi en res de les que es consideren acceptables. En un cançoner «tradicional» totes les cançons han d'ésser «anònimes».<sup>23</sup>

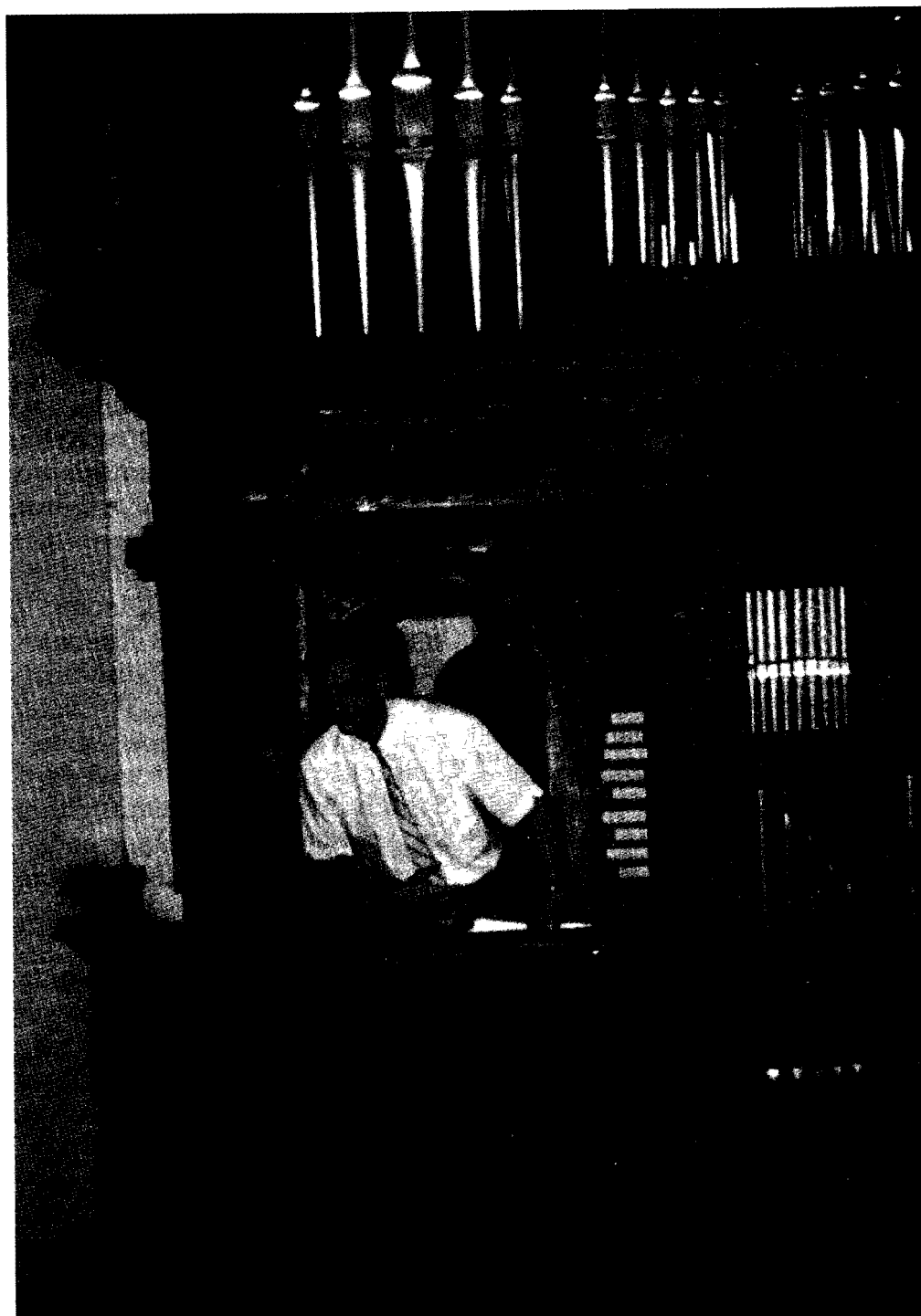
No cal dir, que la denúncia a aquesta excessiva confiança en la intuïció o en l'instint que marca criteris en la recerca etnomusicològica ja fa temps que ha estat formulada:

«Naturellement, le plus souvent, le folkloriste [...] croit pouvoir distinguer intuitivement les importations urbaines de la véritable chanson populaire, celle qui "appartient essentiellement au peuple": c'est qu'il reste le plus souvent asservi à une théorie d'origine romantique qui, ramenant le problème de l'essence à la question de l'origine, suppose que la seule vraie chanson populaire est celle qui est sortie du peuple, qui est une création originale du milieu populaire.»<sup>24</sup>

La negativitat d'aquesta manca de solidesa en el corpus teòric de la nostra disciplina va molt més enllà de significar una mera potineria de formalisme conceptual. El seu vertader perill rau en el fet que pot arribar a desautoritzar la científicitat d'unes activitats determinades, que es pot arribar a bastir un gegant amb peus de fang que comptat i debatut no sigui útil per explicar una realitat donada. Dit de manera senzilla i planera, que tot aquest edifici etnomusicològic falli com a ciència.

Guiats per aquest «instint» que suara criticava, es va formant un corpus de música tradicional catalana el qual es presta molt fàcilment que s'arribi a entendre de manera explícita o tàcita com una mena de sistema tancat, talment com si prenguéssim en consideració el fet musical d'una tribu selvàtica aïllada de tot altre tipus de col·lectiu humà, amb l'agreujant, però, que els elements que formarien aquest sistema musical català haurien estat triats de manera (ideològicament) «intuïtiva» i no trobats en natura. Una cosa és delimitar analíticament un àmbit de coneixement per raons pragmàtiques d'estudi; una altra, però, és creure's que les línies demarcadores d'aquest àmbit són naturals.

No desitjaria en absolut que es veiés un rerafons iconoclasta en totes aquestes reflexions. El concepte de «música tradicional catalana» està realment poc definit, però malgrat tot, el continuarem emprant sense escandalitzar-nos massa, de la mateixa manera que també ens servim dels termes «popular» o «tradicional», termes difusos, polisèmics i incòmodes que es poden utilitzar de moltes maneres diferents i que són per tant de poca utilitat heurística. Però cau precisament dins de les nostres responsabilitats d'ésser molt conscients de les limitacions del concepte, i sobretot també del perill que representa usar-lo com a estri conceptual i amb valor determinatiu a l'hora de fixar els àmbits de la nostra disciplina



Indígena de Catalunya («concertista») considerat com un dels millors experts de música tribal catalana d'«orgue», un instrument íntimament relacionat amb les creences i cerimònies religioses d'aquest poble. A la foto, després d'haver fet sonar el gegantí aeròfon, el «concertista» fa la tradicional salutació ritual davant l'«aplaudiment» (acte d'aprovació expressat per un ritmat i sorollós picament de mans) d'un grup de persones («públic») les quals escoltaren immòbils (!) i assegudes a l'europea en bancs de fusta un conjunt de sons organitzats distribuïts en diverses tandes («obres»), procedents —segons ells— dels seus mítics avantpassats (Cabanilles, Antoni Soler, etc.)

quan es tracta d'una idea no definida, massa deutora de criteris intuïtius i, el més possible dels casos, molt més fidel a l'esperit folklòric que al científic.

Resumint, doncs, el contingut d'aquest article, crec que moltes de les noves perspectives susceptibles d'interessar la nostra Etnomusicologia són de ben fàcil deducció si ens prenem de manera seriosa el fet que l'època que vivim és molt diferent a la que va pertànyer als primers etnomusicòlegs i que, per tant, la nostra percepció vers el fet mu-

sical s'ha d'adequar a la nova realitat. Sols cal pensar, per exemple, en la difusió generalitzada del casset musical. Tot etnomusicòleg és conscient de la gran significació que tingué per a la nostra disciplina la invenció del fonògraf. En canvi, sovint sembla que ignorem l'enorme transcendència que tenen les modernes tecnologies del so en la configuració del nostre panorama musical actual. Avui dia, la cançó —tradicional o moderna— també es difon, s'aprèn i es frueix a través de la ràdio, la

26. El karaoke és una invenció japonesa que dona les possibilitats de cantar a tothom qui ho desitgi amb acompanyament musical professional. En principi es tracta de la mateixa idea dels enregistraments comercials en els quals s'ha eliminat la part del solista per tal que els estudiants de música puguin practicar aquells passatges amb el seu instrument. El karaoke, però, es destina a qualsevol tipus de públic i proporciona l'acompanyament musical de les cançons enregistrat en vídeo de ma-

nera que al mateix temps que la pantalla ofereix un repertori divers d'imatges també va donant gradualment el text de la cançó que el cantaire espontani anirà entonant amb l'ajut d'un micròfon. El *karaoke* es practica actualment tant en locals comercials (discoteques, sales de festa, bars, etc.) com en les cases particulars.

27. Vegeu per exemple la publicació de Peter Manuel, *Popular Musics of the Non-Western World*, Nova York: 1988. L'Institut de Musicologia de la Universitat de Göteborg (Suècia) ja fa més de quinze anys que treballa sobre aquesta problemàtica. Vegeu un bon resum de les investigacions sueques sobre la música popular moderna en Alf Arvidsson, *Studien zur Populärmusik Schwedens*, «Jahrbuch für Volksliedforschung», núm. 37, 1992, pp. 81-90.

28. Vegeu a tall d'exemple l'estudi ja citat d'Steve Jones o també Shûhei Hosokawa, *Wôkuman no shûjigaku* [La retòrica del Walkman], Tòquio: 1981.

29. Es tracta d'un tema d'investigació ja clàssic per a l'Etnomusicologia i que atès el panorama actual de grans moviments migratoris ofereix grans possibilitats per a l'encaixa incipient Etnomusicologia aplicada.

30. Vegeu sobre això, Jaume Ayats, «*Troupes françaises, hors du golfe*». *Proférer dans la rue: les slogans de manifestation*, «Ethnologie Française», núm. 22, 1992, pp. 348-367.

comercialització de les cintes enregistrades o del vídeo musical, i els processos de creació en la música popular moderna han sofert un canvi dràstic gràcies a l'ús de les darreres innovacions de l'enginyeria del so.<sup>25</sup> En moltes ocasions, el ràdio-casset a piles que es fa sonar enmig d'una reunió de jovent pot rebre similars usos i funcions als que tenia abans el músic del grup. Que si bé és cert que en algunes circumstàncies les cançons espontànies han emmudit perquè la «música enllaunada» els ha guanyat la batalla, també poden sorgir noves situacions on la tècnica s'adapti a les necessitats humanes de cantar. Avui dia, el *karaoke*,<sup>26</sup> ja ha sobrepassat el seu país d'origen, ha arrelat als Estats Units d'Amèrica i tot just ara es comença a introduir a Catalunya. L'Etnomusicologia actual també es preocupa per les músiques populars modernes,<sup>27</sup> per la rellevància de les noves tecnologies del so<sup>28</sup> o per la importància del fet musical en els immigrants.<sup>29</sup>

En la recerca d'àmbits d'estudi que tinguin rellevància social no cal tampoc que ens restringim sempre al concepte que la nostra cultura té de «música» o de «fet musical». Precisament, i de manera especial a partir del desenvolupament de l'Antropologia cognitiva o de l'Etnociència, l'Etnomusicologia s'ha distingit per voler entendre també altres conceptes de «música» estranys a la nostra pròpia tradició, de la mateixa manera, que ja molt abans, no dubtà gaire a incorporar en

els seus objectius d'investigació una sèrie de fenòmens que, tot i tenir formalment elements musicals tals com ritme i melodia, no són èmicament considerats com a música. Si avui dia, doncs, tenim estudis sobre els missatges que emeten els tam-tams africans, o sobre els «llenguatges» a base de xiulets propis de tantes àrees geogràfiques, l'etnomusicòleg actual també es pot interessar pels *slogans* de les manifestacions reivindicatives.<sup>30</sup> Evidentment, els objectius d'una Etnomusicologia catalana poden anar molt més enllà dels que fixà el «pare» de la nostra disciplina, Felip Pedrell.

Una percepció apropiada de la realitat que ens envolta pot generar fàcilment l'interès per nous àmbits de recerca. Tot i això, a nivell personal, hom es pot desinteressar d'aquests àmbits d'estudi temàticament més innovadors o de caire més culturalista. Es pot continuar avui dia la recerca de la música tradicional europea de tall preindustrial i estar interessat en la descripció formalista o en l'elaboració de cançoners. Però la concepció i l'elaboració d'aquests mateixos treballs poden millorar sensiblement si no s'ignora l'aportació tècnica d'aquella producció científica que directament o indirectament està relacionada amb el segon paradigma etnomusicològic. A més a més, el mateix enfortiment del corpus conceptual i metodològic de la nostra Etnomusicologia farà veure més clara la distinció entre pràctica cien-

tífica i pràctica folklòrica, aspecte que, crec, cal considerar de primordial importància.

#### Bibliografia

- AMADES I GELATS, Joan, *Folklore de Catalunya. Cançoner*, Barcelona: 1982 (1a ed. 1951).
- AYATS, Jaume, «*Troupes françaises, hors du golfe*». *Proférer dans la rue: les slogans de manifestation*, «Ethnologie Française», núm. 22, 1992, pp. 348-367.
- ARVIDSSON, Alf, *Studien zur Populärmusik Schwedens*, «Jahrbuch für Volksliedforschung», núm. 37, 1992, pp. 81-90.
- BLACKING, John, *How Musical is Man?* Seattle: 1973.
- CARBONELL, Jaume, *El Cançoner Popular de Catalunya retrobat*, «L'Avenç», núm. 149, 1991, pp. 18-22.
- CHAILLEY, Jacques, *La musique et le Signe*. Lausana: 1967.
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep, *L'Etnomusicologia catalana*, «Revista de Catalunya», núm. 21, 1988, pp. 79-90.
- DAVENSON, Henri, *Le livre des chansons ou Introduction a la Chanson Populaire Française*. Neuchâtel: 1944.
- FERRÉ I PUIG, Gabriel, *L'Etnomusicologia hispànica en les aportacions posteriors a Higiní Anglès*, «Recerca Musicològica», IX-X, 1989-90, pp. 207-248.
- HOSOKAWA, Shûhei, *Wôkuman no shûjigaki* [La retòrica del Walkman]. Tokyo: 1981.
- JONES, Steve, *Rock Formation. Music, Technology, and Mass Communication*. Newbury Park (Califòrnia): 1992.
- JUAN, Maria Antònia, *Folk Music research and the development of Ethnomusicology in Catalonia since 1850*, en M.P. Baumann (ed.) «European Studies in Ethnomusicology: historical development and recent trends», Wilhelmshaven 1992, pp. 42-51.
- KUHN, Thomas, *The Structure of Scientific Revolution*. Chicago: 1962.
- LOMAX, Alan, *Folksong Style and Culture*. Washington: 1968.
- MANUEL, Peter, *Popular Musics of the Non-Western World*. Nova York: 1988.
- MARTÍ I PÉREZ, Josep, *El folklorismo. Análisis de una tradición «prêt-à-porter»*, «Anuario Musical», núm. 45, 1990, pp. 317-352.

id.: *L'Etnomusicologia catalana: Entre la Literatura, la Musicologia i l'Antropologia*, «Aixa. Revista del Museu Etnològic del Montseny», núm. 4, 1991, pp. 19-34.

id.: *L'Etnomusicologia catalana al primer terç de segle XX* en: L. Calvo (ed.), «Aportacions a la història de l'Antropologia Catalana i Hispànica». Barcelona: 1992, pp. 130-135.

id.: *Hacia una Antropología de la Música*, «Anuario Musical», núm. 47, 1992, pp. 195-225.

MC ALLESTER, David P., *Enemy Way Music*. Cambridge: 1954.

MERRIAM, Alan P., *Etnomusicology: discussion and definition of the field*, «Ethnomusicology», núm. 4, 1960, pp. 107-114.

id.: *The Anthropology of Music*. Evanston: 1964.

id.: *Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": An Historical-Theoretical Perspective*, «Ethnomusicology», núm. 21, 1977, pp. 189-204.

MILLET, Lluís, Recensió al III volum dels *Materials* de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, «Revista Musical Catalana», núm. 333, 1931, p. 356.

id.: Recensió sobre l'obra de Felip Pedrell, *La cançó popular catalana, la lírica nacionalitzada i l'obra de l'Orfeó Català*, «Revista Musical Catalana», núm. 34, 1906, p. 195.

NETTL, Bruno, *The Study of Ethnology. Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana/Chicago: 1983.

PRAT I CARÓS, Joan, *El folklore català: èideologia o ciencia?*, en «Actas del Segundo Congreso de Antropología», Madrid: 1985, pp. 110-120.

SEEBER, Charles, *The music process as a function in a context of functions*, «Inter-American Institute for Musical Research Yearbook», núm. 2, 1966, pp. 1-36.

id.: *Studies in Musicology 1935-1975*, Berkeley/Los Angeles 1977.